heroica engarzan perfectamente con la modelización de su figura autobiográfica sobre el patrón de Sócrates — paradigma sacrificial del sabio —, para reivindicar su aportación hercúlea al enriquecimiento de los conocimientos humanos, en medio de la marginación (mejor sería hablar de automarginación) en la que ama representarse. Su *Vida* es la cifra oculta de *su* historia. Es Su Verdadera Historia.

Rossend Arqués

Luigi PIRANDELLO,
Els gegants de la muntanya,
trad. di Narcís Comadira, Barcellona: Proa, 1999

È ben noto il rapporto privilegiato intercorso tra il teatro catalano e la produzione pirandelliana, per cui non stupisce il fatto che proprio a Barcellona abbia avuto luogo, nel 1923, la prima rappresentazione in Spagna di un'opera di Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*, tradotta in catalano dal prolifico scrittore Josep Maria de Sagarra. E Sagarra, sulle pagine della *Publicitat* del 15 novembre di quell'anno, affermerà che era impagabile la gioia di aver ricevuto l'onore di portare per primo nei teatri spagnoli il nome di Pirandello: si capisce che l'emozione fosse più che giustificata a due giorni dalla rappresentazione dello spettacolo che peraltro otterrà un notevole successo di pubblico e di critica, inaugurando quella tradizione pirandelliana in Catalogna che arriva fino ai giorni nostri.

Ma entriamo allora nell'ultimo testo pirandelliano tradotto in catalano, l'incompiuto *I giganti della montagna*, che riconferma il perdurare di un interesse che si mantiene vivo e costante nel tempo. Tema centrale dell'opera la bestialità insita nel mondo tecnologico dominante, che vanifica la possibilità di un incontro tra il pubblico e la poesia, relegando in uno spazio illusorio popolato di fantasmi — la Villa La Scalogna — qualsiasi tentativo di espressione artistica.

Crotone, poeta incontaminato dell'illusionismo teatrale, difende l'isolamento artistico, la rinuncia all'impegno sociale al prezzo della rinuncia alla vita. Ma la contessa Ilse non condivide tale posizione, in quanto ciò comporterebbe l'accettazione dell'impossibilità di partecipare al progresso della Storia. Lo scontro tra questi due schieramenti, l'Arte per l'Arte o l'Arte per la Società, si risolve, in definitiva, in uno scontro tra due moralismi opposti, ma entrambi perdenti, perché a nulla vale lottare contro la forza cieca dell'indifferenza del Potere invisibile dei Giganti, che si manifesta solo indirettamente e attraverso il vociferare schiamazzante dei suoi servi. Certo, estrapolare da ciò il corollario di un antifascismo congenito in Pirandello è tentazione forte ma pericolosa; forse con più esattezza, come sostiene Jordi Coca sulle pagine di *Serra d'Or* nella critica allo spettacolo montato da Georges Lavaudant al Teatre Nacional de Catalunya — e basato sulla traduzione in questione —, i giganti sono «la fins aleshores (1936) darrera etapa de la industrialització cega ja denunciada pels expressionistes, una industrialització que, no hi ha dubte, els feixismes van encarnar amb grandiloqüència i esperit anorreador». Ed è lettura che in fondo si sposa con le conclusioni sociali proposte dal poeta e traduttore Narcís Comadira in una breve introduzione al testo. Ma ad aprire il volume è in realtà un intervento di Gabriella Gavagnin ampio e articolato in cui l'opera è analizzata rimandando alla problematica teatrale pirandelliana, ricordando peraltro il rapporto di suggestione/soggezione che l'Autore manteneva

VISIT…

nei confronti delle possibilità tecniche dello spettacolo cinematografico. Specularmente, a testimonianza dello stretto legame della cultura catalana con Pirandello, il libro si chiude con un'Appendice contenente tre articoli apparsi su giornali locali durante la visita di Pirandello a Barcellona nel dicembre del 1924.

La bella traduzione ad opera di Narcís Comadira ritraspone con fedeltà ed efficacia il lacerante conflitto tra cultura e società in un mondo imperversato dalla prassi più brutale su cui si fonda il messaggio dei *Giganti*. Prendiamo come esempio il passaggio dell'Atto II in cui Crotone, il mago che abita nella villa ormai in rovina, cerca invano di convincere la contessa Ilde a stabilirsi nel territorio magico della «libertà dei sogni» e a desistere dal suo tentativo di imporsi ad ogni costo ad un pubblico che ha ripetutamente dimostrato di disprezzare il valore della poesia.

> Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebullizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sborniatura celeste.
>
> Ja no cal raonar. Aquí vivim d'això. Privats de tot, però amb tot el temps per nosaltres: riquesa indexifrables, ebullició de quimeres. Les coses que ens envolten parlen i tenen sentit només en aquell aspecte arbitrari en què, per desesperació, se'ns acut de canviar-les. Desesperació a la nostra manera, ja s'entén! Som més aviat plàcids i mandrosos; asseguts, concebem enormitats, com ho diria?, mitològiques; naturalíssimes, atesa la nostra manera de viure. Amb no res ens la campem; una continua embriaguesa celestial.

La sintassi breve e concisa dell'originale spesso è trasferibile in catalano senza sforzi eccessivi. Ma a volte dietro la falsa semplicità si tendono i trabocchetti dei calchi linguistici. Per cui, a metà del brano citato, noteremo come Comadira abbia preferito evitare una traduzione eccessivamente letterale del testo e proporre una ripetizione simmetrica dell'espressione «la nostra manera» — alla ricerca di un «effetto eco» a sottolineare l'aspetto declamatorio del discorso. La traduzione è in fondo un costante equilibrio di forze: soffermandoci sull'ultima frase sopra riportata, ci accorgeremo che il traduttore ha deciso di trasformare l'impersonale pirandelliano in una prima persona plurale, scendendo stavolta dal tono apodittico a quello descrittivo. (Anche se qui a dire il vero la versione catalana sembra scostarsi troppo audacemente dall'originale quasi a stravolgerne il significato laddove il «non si può campare di niente» è diventato «campiamo di niente» per cui la «continua sborniatura celeste» si riduce a semplice apposizione e non a logica e obbligata conseguenza). Per concludere, è doveroso aggiungere una nota di ringraziamento per l'impegno con cui Comadira si applica a rendere fedelmente credibili anche le parti didascaliche che nelle traduzioni dei testi teatrali sono quasi sempre le prime vittime della fretta e dell'incuria.

Ursula Bedogni